Tosi, y tras él, en 1766, el abate Lacassagne, y más tarde aún el Método del Conservatorio de París y otros muchos, han desenvuelto la ejecución de este mismo trino más o menos dentro de la misma manera, si bien uno lo había llamado *trémolo*, otro *martellato*, alguno *trino abandonado*, algún otro *trino trunco*, etc., etc.



De estas distintas formas la última es la más exacta y segura. La que exponemos a continuación es la más brillante:



La ejecución cuidadosa del trino mordente facilita la del trino redoblado.

7) *Trino redoblad*

Debemos a Tosi la definición de este trino, el cual tiene lugar al intercalar algunas notas en medio del trino mayor o menor. Bastan estas notas para formar un diseño trinado secundario. Este ornamento es de bello efecto si es ejecutado con pureza por una voz suave; más aún si las alternadas interrupciones son producidas por notas articuladas con seguridad. Este trino se adapta mejor a los sonidos de cabeza de las voces femeninas. Se le indica con el signo ⁜. Ejemplo:



8) *Trino lento*

Es el menos importante de los trinos que hemos mencionado más arriba.

9) *Defectos del trino*

Los principales defectos del trino se originan en la desigualdad de las oscilaciones. Tal desigualdad lo vuelve muchas veces impuro y rengueante; le hace exagerar su extensión hasta hacerle abarcar la tercera y la cuarta; o bien, al contrario, lo limita a la segunda inferior, sin dejarlo extender a la segunda superior; o bien lo hace terminar en un intervalo diferente del que ha empezado. Otras veces la segunda superior se convierte en menor en lugar de mayor. A menudo sucede también que los movimientos de oscilación son sustituídos por un cierto ridículo relincho, conocido bajo la denominación de *trino caprino o cavallino.*

Hasta aquí no he hecho sino describir simplemente el trino, la apoyatura, el grupeto y sus diferentes ejecuciones: me reservo el dar entero desarrollo a cada uno de estos tópicos en la segunda parte de la presente obra.

EJERCICIOS PARA EL TRINO MEDIDO

**La apoyatura con la que se ataca el trino debe ser marcada más que todas las otras notas.
Ejercítese el alumno en ejecutar el trino con y sin terminación.**

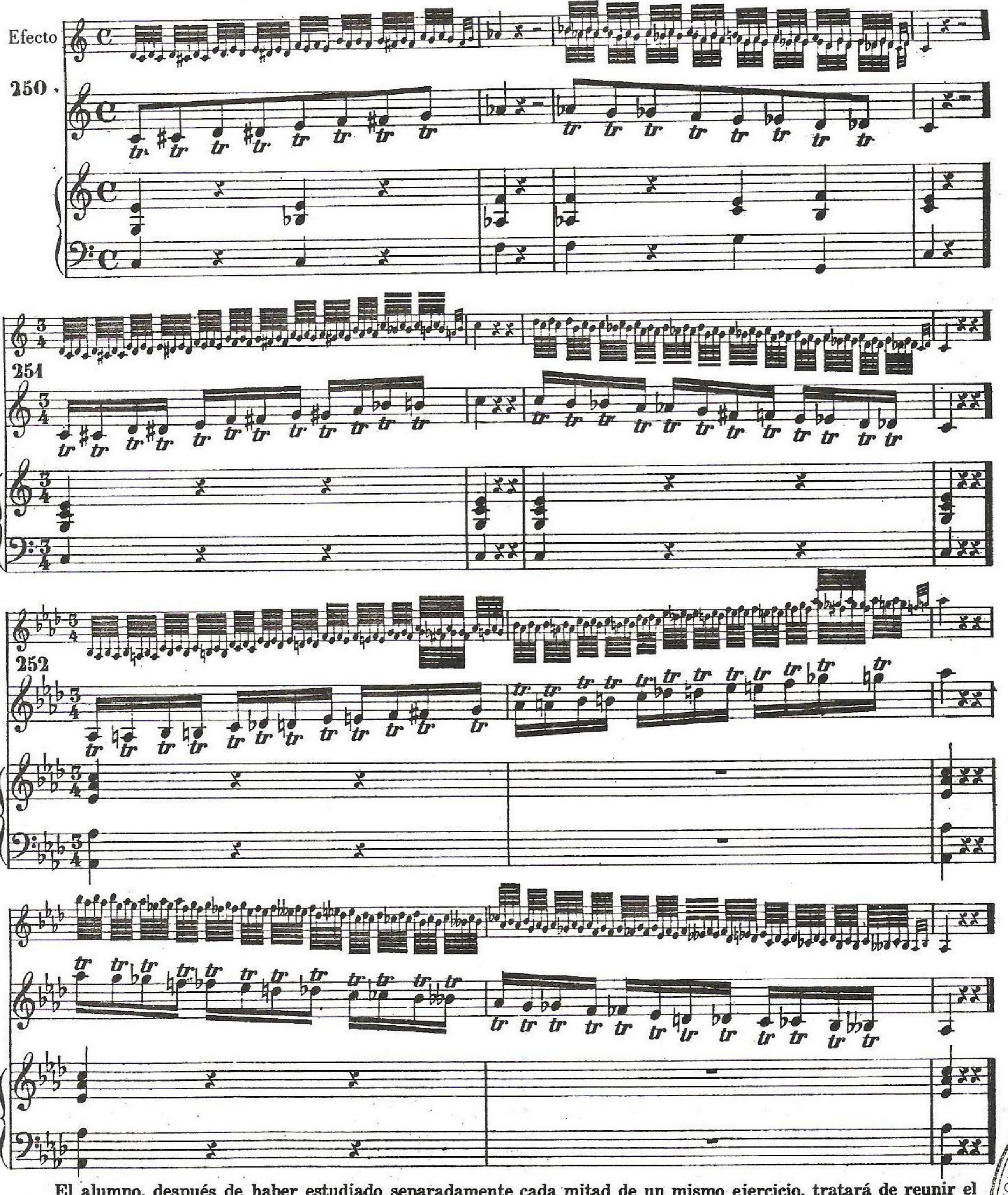


EJERCICIO PARA EL TRINO MORDENTE

249

EJERCICIOS PARA EL TRINO CROMATICO

Antes de abordar el trino cromático repítase alguna vez la escala cromática que lo genera. Es el mejor medio para grabar en la memoria las delicadas y difíciles entonaciones que exige.



El alumno, después de haber estudiado separadamente cada mitad de un mismo ejercicio, tratará de reunir el total en un solo aliento. El último ejercicio ejecutado de tal modo sería, ciertamente, un esfuerzo atlético, aunque existe el precedente dado por Baldasarre Ferri. Este cantante floreció hacia 1660 (Ver "L'Istoria musica", de Angelino Bontempi).

EJEMPLOS SOBRE LA PREPARACION Y LA TERMINACION DEL TRINO LIBRE

Llegado a este punto el alumno habrá conquistado un desarrollo de fuerza suficiente como para tratar de reunir el trino con la *messa di voce* o filado, como asimismo con cualquier otro pasaje que lo prepare. A tal fin debe calcular la duración de su respiración, de modo de poder desarrollar a un tiempo el trino y la *messa di voce*, o el pasaje que lo preceda.



He aquí algunos ejemplos de preparación del trino, tal como se usaba en el siglo XVII en las cadencias finales de la música sacra (Ver Herbst).

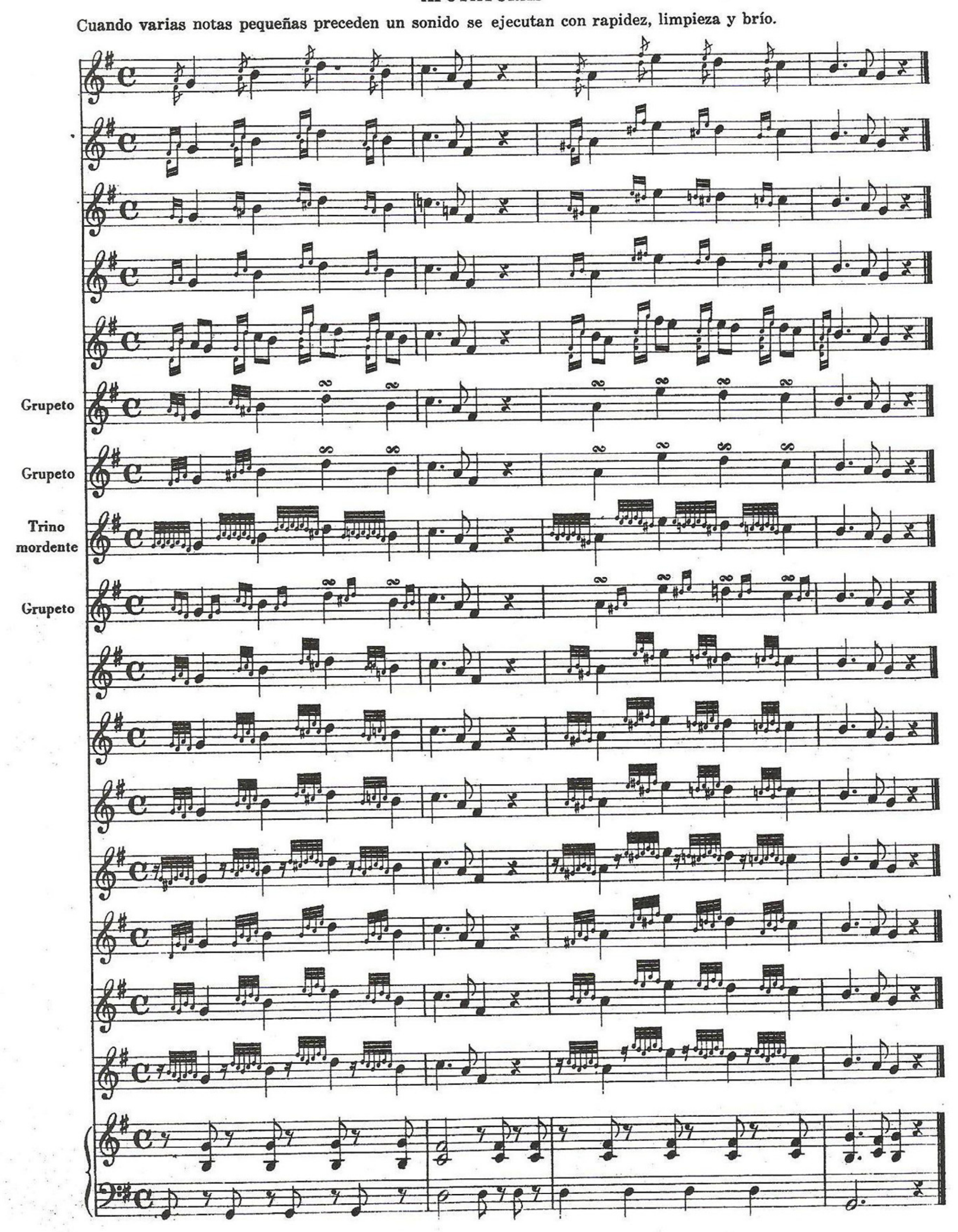


EJERCICIO PARA LA MEDIA RESPIRACION



APOYATURAS

Cuando varias notas pequeñas preceden un sonido se ejecutan con rapidez, limpieza y brío.



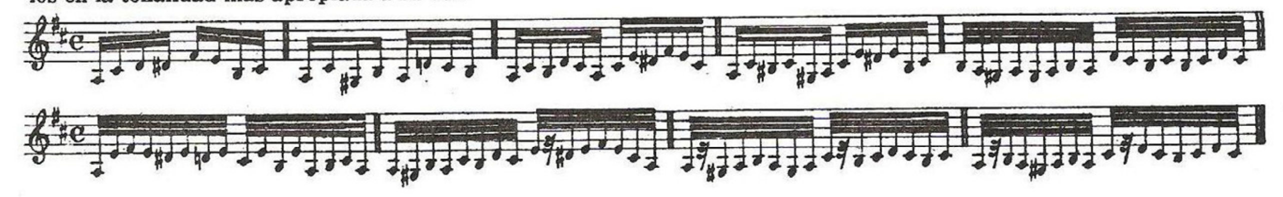
B

EJERCICIOS SOBRE EL ACORDE DE NOVENA MAYOR



El tema que hemos establecido sobre el acorde de novena mayor, como base de los precedentes ejercicios, puede hallarse sujeto a un gran número de modificaciones; las más simples se obtienen por medio de la mudanza del acento, vale decir ligando las notas del trozo primitivo, de a dos, de a tres, etc.; aplicándoles diversas gradaciones; agregándoles apoyaturas superiores o inferiores, grupetos, trinos, etc. De estos diversos medios se obtienen los ejercicios que siguen.

El alumno deberá desarrollar los siguientes ejercicios que aquí tan sólo exponemos sintéticamente, ejecutándolos en la tonalidad más apropiada a su voz.



RESUMEN DE LA AGILIDAD

Querer enumerar todas las modificaciones a que puede estar sujeto el mecanismo de la agilidad, sería, de hecho, cosa imposible; tan sólo la experiencia puede enseñarlas. Aún así podemos partir de las siguientes consideraciones fundamentales, basadas en la emisión del aire y en la acción de la faringe.

Cuando se quiera ejecutar la agilidad en *pianissimo,* será necesario retener el aliento y no emitir, por así decirlo, sino un hilo. La faringe, cuya conformación es según el *timbre,* formará y dirigirá la ejecución de los pasajes. La boca debe estar medio abierta. Queriendo pasar, luego, del *pianissimo* al *mezzo-forte,* no se tendrá sino que aumentar la emisión del aire sin alterar la posición de la faringe.

Por último, en el *fuerte,* es necesario sostener los pasajes con una vigorosa presión del fuelle, presión que requiere una mayor cantidad de aire. Entonces la faringe abre al sonido un camino más espacioso y, según la cualidad del *timbre,* más desarrollada en alto o en ancho; los movimientos citados son menos flexibles y menos frecuentes y la boca ofrece una salida más fácil al sonido.

Pero en la misma agilidad se encuentran dos cualidades distintas: de *fuerza* y de *manera.* Raramente encuéntranse ambas reunidas en un mismo órgano.

Forman parte de la agilidad *de fuerza* no sólo los pasajes de ejecución robusta, sino también las *volatas* fogosas, potentes, y los arpegios de arrojo. Si estos pasajes son ascendentes es indispensable lanzarlos con la más sostenida presión de los pulmones: esta presión se hace mayor según la fuerza y la rapidez del pasaje: la faringe, menos móvil para las *volatas* y arpegios que para otros pasajes, adquiere diversos grados de amplitud según la entonación y la fuerza de los sonidos, conservando, por otra parte, la forma general del *timbre.* De la audacia, de la fuerza y de la precisión que se requieren en tal género de agilidad, le viene el nombre de *agilidad de bravura.*

En la agilidad *de manera,* al contrario, todo queda sujeto al talento del cantante. En ella, la faringe, más restringida, se hallará ligera y dócil a los movimientos, tal como lo exige la delicada y móvil entonación de los pasajes. En tales casos no se requiere sino un hilo de aire. De ahí que no se deberán lanzar esos pasajes arrojadamente, sino contentarse con que el aire se limite a alimentar los sonidos.

La agilidad *de manera* no se obtiene nunca con tanta precisión como la de fuerza; antes bien, se requiere retenerla un poco para lograr buena diferenciación en todas sus difíciles entonaciones. Esto se recomienda especialmente en los trozos a interpretar.

Dejando librado a la garganta el dilatarse ligeramente mediante el impulso de cada sonido reforzado se obtendrán las gradaciones: la garganta, por sí sola, retomará la primera posición para el sonido siguiente.

Es difícil sostener los pasajes en un tiempo moderado porque se precipitan involuntariamente; puede obviarse tal inconveniente apoyando las notas, distendiendo la faringe y exagerando casi la respiración.

De todo ello se desprende que resultan más fáciles las vocalizaciones en *piano* que en *fuerte* y que tal facilidad se obtiene más rápidamente con el *timbre claro* que con el *timbre oscuro,* atendiendo a que el primero no contraiga en absoluto la faringe. La agilidad fina resulta mejor con las vocales abiertas que con las cerradas.

En lo que atañe a las *notas con puntillo* y a las *síncopas,* materia de ortografía musical, nos referiremos en la segunda parte de este Tratado; igualmente a todo aquello que se refiere más de cerca a los acentos del canto que a la vocalización propiamente dicha.

Lo mismo cabe decir con respecto al *trémolo.*

MODO DE COMPONER EJERCICIOS

A los esbozos de ejercicios indicados por nosotros podríamos haber agregado muchos más, ya que no hay límites al número de combinaciones posibles. Aconsejamos, pues, al alumno desarrollar por escrito, y en las tonalidades que mejor se adapten a su voz, todos aquellos esbozos que pudieran embarazarle. Así se ahorrarán muchas incertidumbres al órgano vocal.

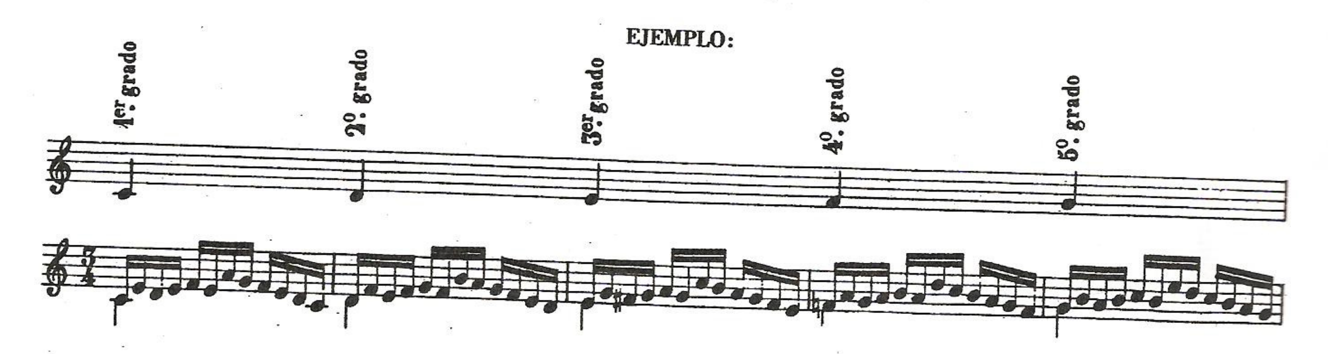
Adviértase que los ejercicios a partir del Nº 44 se hallan compuestos sobre la escala diatónica del modo mayor y que sólo queda por reproducir el pasaje a estudiarse, en cada grado de la escala.

Cuando se presente al alumno un esbozo de ejemplo diferente de los que se encuentran en la presente obra, deberá cuidar personalmente disponerlo en la forma indicada por nosotros, repitiendo el pasaje sobre todos los grados de la escala diatónica, tanto ascendiendo como descendiendo. Si, por ejemplo, se quiere ejercitar sobre el siguiente pasaje:



será necesario transportarlo a cada grado de la escala, sin alterar los intervalos del esquema, desde luego.

EJEMPLO:





No obstante se encuentran a veces pasajes en los cuales el retorno descendente no ofrece un canto natural ni espontáneo. En tal caso se deben variar o invertir. Por ejemplo:

EJEMPLO: El pasaje



que da origen al ejercicio

debe descender así:

pero siendo un tanto dura la distancia de 4ª, adoptaremos preferentemente la forma siguiente, cambiando el intervalo de 5ª por el de 3ª.



En el ejercicio



invertiremos la forma de la respuesta.

En otros casos el pasaje modula así:



El estudio de la armonía dará las sugerencias necesarias para desenvolver pasajes similares. Si más tarde sucediese que en cualquier trozò se hallase un pasaje de difícil ejecución, convendrá ejecutarlo *staccato*, aún en medio de la frase ligada, y disponerlo en forma de ejercicio según las indicaciones dadas; aún mejor será si se lo transporta enteramente de semitono en semitono. Con tal método el alumno acostumbrará el órgano en toda su extensión y desarrollará la flexibilidad en forma uniforme.

En esta primera parte fué nuestro propósito presentar al alumno los primeros elementos del estudio del canto y exponer los preceptos más oportunos para allanarle las dificultades de la ejecución. En la segunda parte trataremos de la aplicación de todos estos medios a las diferentes producciones del arte.

FIN DE LA PRIMERA PARTE